


PAROLES GELEES

UCLA French Studies



Volume 4  1986

PAROLES GELEES

UCLA French Studies

PROPERTY OF THE
FRENCH LIBRARY
UCLA

Ce serait le moment de philosopher et de
rechercher si, par hasard, se trouverait
ici l'endroit où de telles paroles dégèlent.

Rabelais, *Le Quart Livre*

Volume 4  1986

Editorial Board

Editor: Susan Delaney

Assistant Editors: Charles de Bedts
Atiyeh Showrai
Maryse C. Tardif

Consultants: Kay Bailey, Hélène Bautheney, Ruth Gooley, Pary
Pezechkian

Paroles Gelées is edited by the French Graduate Students' Association and published annually under the auspices of the Department of French at UCLA, with funds provided by the UCLA Graduate Students' Association. Information regarding the submission of articles and subscriptions is available from the journal office:

Paroles Gelées
Department of French
160 Haines Hall
UCLA
405 Hilgard Avenue
Los Angeles, CA 90024
(213) 825-1145

Subscription price: \$6—individuals, \$8—institutions.

Cover photo: Luca della Robbia, detail from the Cantoria.
Courtesy of Scala, Istituto Fotografico
Editoriale, Florence, 1979.

Copyright © 1986 by The Regents of the University of California.

CONTENTS

Foreword	v
Discourse and Disoccultation:	1
An Interview with Timothy Reiss	
<i>Thomas F. Bertonneau</i>	
Baudelaire et Mallarmé: «La Chevelure»	17
Exploit(ation) de la femme?	
<i>Charles de Bedts</i>	
Montaigne Couturier: Représentations	31
et Intertextualités dans «De l'amitié»	
<i>Scott Carpenter</i>	
Reviews	39
UCLA French Department Publications	43
and Dissertations	

FOREWORD

Our tutors never stop bawling into our ears, as though they were pouring water into a funnel; and our task is only to repeat what has been told us. I should like the tutor to correct this practice, and right from the start, according to the capacity of the mind he has in hand, to begin putting it through its paces, making it taste things, choose them, and discern them by itself; sometimes clearing the way for him, sometimes letting him clear his own way. I don't want him to think and talk alone, I want him to listen to his pupil speaking in his turn . . . *Obest plerumque iis qui discere volunt autoritas eorum qui docent.*

Montaigne, *Of the Education of Children*¹

Montaigne's "new method" of education, where the pupil learns by doing rather than observing, seems to have taken hold in graduate schools of recent years. The privileged time of graduate study as it existed in the past—a period of reading, attending classes and developing ideas at one's own pace without thought of transgressing the limits of one's student status—has become a somewhat ambiguous state in the current, competitive field of academics. Doctoral students must now enter the professional ranks long before finishing their degree. They present papers at conferences, become members of various national and regional associations, and try above all to "get published." In addition, with the universities' many financial cutbacks of recent years, the expense of graduate study often curtails the leisurely pace one might like to retain from yesteryear and forces the candidate into the job market as soon as the "ABD" can be proclaimed. Whether for public or private reasons, as Ph.D. students we are compelled to go beyond the role that the term *student* usually

implies and to see career realities in the pragmatic light originally known only by our professors!

I'm not sure, however, that one need necessarily bemoan this plight. Pressure and anxiety can produce impressive intellectual fruits at any level. It is also clear that some students have talent which need not wait for the conferring of a doctoral degree in order to be acknowledged by fellow scholars. Essays or discussions prepared for graduate seminars sometimes go beyond class requirements and exhibit a mastery of subject which is deserving of public appreciation.

It is the purpose of *Paroles Gelées* and other graduate student journals like it to provide a forum for the superior graduate student—the one whose critical work blurs the once clear-cut line between amateur and professional—to share his knowledge with fellow “students” of literature at all levels. Journals like *Paroles Gelées* also serve their contributors in another way. Those who publish in reviews such as this learn to write for a general public, and to defend their work against the occasional criticism of the journal's editors and its readers, or recognize when change is in order rather than defense. For above all, wrote Montaigne, “he should be taught to yield to the truth, and to lay down his arms as soon as he discovers it, whether it appear in his opponent's argument, or to himself in his own second thoughts. For he will not be sitting in a professorial chair to repeat a set lecture.” Certainly all those involved in the preparation of a literary review learn that commitment to the honest pursuit of an idea is perhaps the most important of the qualities that separate the burgeoning professional scholar and teacher from the unfinished Ph.D.

In the current issue of *Paroles Gelées* we are pleased to present articles by three students whose interests cover quite diverse topics. Thomas F. Bertonneau (UCLA Program in Comparative Literature) has written an introduction to the work of Timothy Reiss of Emory University, followed by an interview which seeks to situate Prof. Reiss among past and present thinkers on the subjects of language, discourse and history. Charles de Bedts (UCLA French Department) analyzes in detail the relationship between subject and object in Baudelaire's and Mallarmé's “Chevelure” poems, and reveals a distinctive “poétique de la femme” at work in each of these texts. Finally, Scott Carpenter (University of Wisconsin, Madison) brings the modern critical perspectives of Derrida and Lacan to bear on a classic work of French literature: Montaigne's “De l'amitié.”

In addition to these essays volume 4 of *Paroles Gelées* contains a number of contributions from other UCLA French students and several faculty members in the form of reviews and summaries which appear in the last sections of the journal. These short pieces range from Eric Gans' abstract of the second in his series of books on "generative anthropology," to a critique by Amy Morris of A.-J. Greimas' presentation at a recent UCLA semiotics conference. Beginning next year *Paroles Gelées'* book and conference review section is expected to become a joint annual project of the French faculty and students—a further occasion, we hope, for the graduate apprentice to mingle with his or her future colleagues.

Susan Delaney
Editor

1. My quotations from *De l'institution des enfants* are taken from Donald Frame's bilingual edition entitled *Montaigne's Essays and Selected Writings* (New York: St. Martin's Press, 1963), pp. 16-78.

DISCOURSE AND DISOCCULTATION: AN INTERVIEW WITH TIMOTHY REISS

THOMAS F. BERTONNEAU

I

*The Discourse of Modernism*¹ by Timothy Reiss is a groundbreaking theoretical essay. Careless consideration wants to make of Reiss an epigone of Michel Foucault. Reiss' book is a kind of archeology, concerned, as its author puts it, with a central canon composed of "science fictions and utopias from the critical historical moment of the European Renaissance and Neoclassicism."² Yet the superficial resemblance to the Foucauldian archival work disguises a more complex relationship between Reiss and his inspiration.

The Discourse of Modernism, while occupying a position in the so-called post-structuralist movement more or less dominated by Foucault, does not so much continue the Foucauldian analysis in a new context as complement the work characteristic of, say, *Les Mots et les choses*. Foucault concentrates on the particular *épistémè*, and any given Foucauldian *épistémè* will be peculiar in respect of its isolation from and non-communicability with its ante- and post-cedents. An auditor of Hans Robert Jauss' UCLA seminars (1985) quotes him as saying that Foucault's *épistémè* seems to drop out of the sky. Apocryphal or not the remark contains some truth. Foucault has brilliantly documented the determinative force of the *épistémè*;

but under the label of archeology his *oeuvre* remains to some extent misnamed. He only tentatively posits for any of his discursive eras an origin or coming-into-being.

Reiss acknowledges his debt to Foucault: in *The Discourse of Modernism* "the name *discourse* will refer to a rather large and somewhat ill-delimited definitional field taken over, at least partially, from the studies of Michel Foucault."³ Whereas Foucault interests himself in the consolidated discursive era, however, Reiss directs his attention far more to the transition from one such era to another (whence his curiosity about René Thom's "catastrophe theory"). For example, in his magnum opus *Les Mots et les choses*, Foucault addresses more or less tangentially the problem of the discursive *limen*:

Le discontinu—le fait qu'en quelques années parfois une culture cesse de penser comme elle l'avait fait jusque-là, et se met à penser autre chose et autrement—ouvre sans doute sur une érosion du dehors, sur cet espace qui est, pour la pensée, de l'autre côté, mais où pourtant elle n'a cessé de penser dès l'origine.⁴

[Discontinuity—the fact that in the space of a few years a culture sometimes ceases to think as it had been thinking up till then and begins to think in a new way—probably begins with an erosion from the outside, from that space which is, for thought, on the other side, but in which it has never ceased to think from the very beginning.⁵]

But apart from such marginal discussion Foucault eschews the subject of the origin. Reiss, on the other hand, is genuinely concerned with the disintegration and reformation of the discursive era, and one conclusion of great import stemming from this concern is that since the late nineteenth century Western culture has been, in Thom's sense, in a moment of catastrophe. Liminal or aporetic moments constitute the major focus of *The Discourse of Modernism*. A gallery of figures "mark" the transitions which Reiss seeks to illuminate. Thus: "Galileo, Frege, and Freud symbolize the limits *a quo* and *ad quem* of analytico-referential discourse."⁶

Analytico-referential discourse, the discursive practice organizing the epoch which stretches between the mid-sixteenth century and the present day, consists in a certain instauration of the constitutive subject. Upon that subject descends the capacity to produce and validate the truth. Analytico-referential discourse must therefore concern itself directly with the problem of linguistic adequation. The wise man, the man of truth, is he who best is able to adjust his language—and

hence his perceptions—to that order of nature *from which* “proper speech” primordially takes its “propriety.” When Bacon writes that “there is no vice that doth so cover a man with shame as to be found false and perfidious,”⁷ it would seem a moral truism. What Reiss has so convincingly demonstrated is the tyrannical way in which analytico-referential discourse *prescribes* the truth. Wherever analytico-referential discourse establishes itself, it does so with a degree of dissimulation, the effect of which is to confine the human being to a kind of anhedonic ideology profoundly antithetical to the tactile and non-theoretical:

Galileo’s telescope marks the total distancing of the mind from the world and the imposition upon that world of a system which belongs to the realm of discourse. It is as though the system expressed the essential structure of the world by becoming that world . . . ⁸

The discursive practice of analytico-referentiality replaced what Reiss calls the discourse of patterning. Analytico-referential discourse operates on the descriptive-manipulative level; patterning discourse operates on the associative-interactive level. The latter works by resemblance and is, in the estimation of Reiss, a humanly freer avenue for dealing with life-in-the-world, which is to say, life alongside other human beings. To grasp what patterning is, one needs to compare, for instance, Paracelsus or even as late a figure as Pascal with Descartes or Galileo. In the former there is a sense that the individual subject (which according to Reiss does not really quite yet exist) *co-habits* the world, whereas in the latter the (fully constituted) individual subject *inhabits* the world *and commands it*, which means, of course, that certain individuals command other individuals.

The key work in the transition from patterning to analytico-referentiality is Kepler’s *Somnium*, published posthumously in 1634, but written early in Kepler’s career and, more importantly, supplemented throughout his lifetime. “Kepler’s notes [which supplement *Somnium*] are symptomatic of analytical knowing.”⁹ They systematize what originally is patterned by a power of resemblance. In this sense, the notes represent an action which Reiss calls disoccultation. In this process certain elements present but hidden in one discursive practice increasingly dominate that practice, transforming it into something entirely different.

Thus one discursive practice engenders another by exhausting its own limits: analytico-referential discourse establishes itself by occulting its antecedent, and expressing this occultation as a production of truth. However historically necessary this process may be, Reiss evidences what may be read as a kind of nostalgia for the era of medieval discursive practice (patterning). As analyticity consolidated itself, language no longer marked the human being's presence in the world, but signified rationality and proclaimed the human being's dominance of the world. This is, of course, perfectly consistent with Reiss' notion of analyticity as tyrannical and alienating.

Is it wishful thinking that leads Reiss to claim that the period of analytico-referential dominance has been, since the time of Nietzsche and Peirce, in its phase of dissolution? If analytico-referentiality *is*, as it were, passing on, is there any indication of what will replace it? A reading of Freud occupies the final chapter of *The Discourse of Modernism*. As Reiss interprets him, Freud marks one *limen* of analyticity. He regards the psychic life of the human being the way Galileo regarded the celestial objects revealed in his telescope, that is to say as *object*, "the objective," the true, and present for manipulation by a subject. Yet the matter of *The Interpretation of Dreams*, precisely because of its inherent patterned organization, forced Freud to open out an originally analytic approach so that it could accommodate the symbolic content of the dream. Reiss insists that this marks a significant rupture of the analytico-referential worldview; but he avoids the too easy inference that it also marks anything that could be considered a return of patterning. Whatever will occult analyticity will in some way be analogous to patterning, but only insofar as it will do to analyticity what analyticity did to patterning. Reiss seems optimistic, however, and suggests that a positive liberation from the (disastrous) constraints of analyticity is possible. "We thus find ourselves in a situation akin to what faced Machiavelli's successors, who . . . felt themselves confronted with a *crisis* in all forms of discursive practice."¹⁰ Such twentieth century events as the altogether desperate (as Reiss sees it) consolidation of the total state, the emergence of Copenhagen physics, and the rise of "post-structuralist" thinking in the academy (to name a few), mark the dissolution of the old in preparation for the new:

I would suggest that we now find ourselves in a moment precisely analogous to that occupied by Bacon, Descartes, Galileo, Milton and Hobbes . . . ¹¹

In other words, Western culture is now in the possibility-rich but evanescent position of being able to instate the revolution predicted but never fully understood by Marx.

II

This interview with Timothy Reiss took place on February 9, 1986 in conjunction with Professor Reiss' participation in the annual Symposium of the French Department, UCLA, which addressed the notion of "Literature as Institution." Reiss' contribution took its material from his research for his forthcoming book; he described and to some extent analyzed the establishment of literature *as such* in the sixteenth century, both in France and in England. In the opinion of Reiss, literature *as such* began under Louis XIV as an instrument of the monarchy. Gradually the political aim of literature was occulted; but the aim remained as an ideology. The operation of a political structure at a level where the typical author is unaware of it is definitionally a *structural* phenomenon. I began the interview by asking Professor Reiss about his understanding of structuralism and "post-structuralism" and his place in it.

Bertonneau: I have to admit that my understanding of what post-structuralism might be is pretty naive. Can you help me out, and perhaps in the process give me some idea of where your work stands in relation to post-structuralism?

Reiss: Where post-structuralism is concerned we are really all quite naive. I don't myself quite know what post-structuralism is, besides being a convenient label. It isn't really a movement, as it is sometimes taken to be, but consists more or less in what happened when structuralism itself died away. It is academic structuralism, which I don't mean in any pejorative sense; but it's what happened when structuralism was assimilated by the academy. It covers, obviously, a great deal, both the radical seriousness of Foucault and the carnival of Derrida.

Bertonneau: In your presentation yesterday you suggested that the period of analytico-referential discursive practice was coming to an end, and that an opportunity was becoming available in which it would be possible to institute some desirable counterpractice. Might such an institution be a reinstatement of patterning? And if so, are we not in danger of establishing just one more dictatorial discursive system?

Reiss: I realize that what I presented yesterday was in some ways misleading. To suggest that once one has understood the way in which a discursive practice operates, one can then adjust or replace it by something new, is somewhat naive. What I intended to do was to show how by becoming aware of the operation of a discourse, and especially by becoming aware of how a *particular* discourse [analytico-referentiality] came into being, we acquire the possibility of avoiding the worst case of a project of instituting a new discourse. I was speaking, of course, about literature in particular as one arena of a discursive practice. Perhaps I should reiterate what I spoke of as the three possibilities of literary criticism, and explain their relevance to my project, as it is evident in, say, *The Discourse of Modernism*.

As you remember, I spoke of three courses open to the practitioner of what conventionally we call literary criticism: there is the political or collusionary role (available, however, only at a restricted period in the development of any discursive period); there is the business-as-usual role, which is ideological, and in which knowledge of collusion has disappeared; and there is the critical role (which is that of conscious counter-practice, and currently goes under the name of deconstruction). The ideologue is perhaps the typical critic, bound up in the underlying assumptions that govern discursive practice, or in the particular analysis prescribed by that practice. Now what I mean by discourse should itself be explained.

What I call the optimal society is made up by various discursive types, or classes, which in their various ways produce meaning. I must insist that not all discursive practices are linguistically constituted. One really must take into consideration, for example, painting, architecture, town-planning. All of these are ways of ordering, or better yet, representing reality. So are processes that have as their aim the manufacture of products. In the book I'm currently working on, called *Discourse and Society*, I study the automobile production line to show the ways in which different types of human activity make themselves meaningful in a single larger context. When the departure of any one way of producing meaning from the larger single context is great enough, one obviously sees the possibility of the emergence of a new larger context.

Capitalism is the *economic* form of analytico-referential discourse. The ruling stratum of the capitalist society understands capitalism as a certain way of producing manufactures for profit; but the worker, quite obviously, has a different point of view, hence a differ-

ent understanding, of the process. But the question is, how to get at the various compartments of meaning. The context is the same, but the understanding is different for capitalist and worker, or for manager and worker. One can understand, for example, the concept of alienation not so much as the exclusion of the worker from any kind of genuine participation in the production process but as the production of meaning as a discrepancy within a single process.

Bertonneau: This is the phenomenon you call in *The Discourse of Modernism* disoccultation [a process in which marginal or contingent elements in one discursive practice provide the basis for a subsequent discourse], is it not?

Reiss: Yes, because, on the one hand, the environment imposes on, or tries to impose on, the worker; but, on the other hand, the worker succeeds in affecting the environment. The origin of this model is, of course; Marx, and it is a *kind* of dialectic. What I suggest is that, in a given society, or socio-cultural environment, these differing viewpoints necessarily develop, but that one can generally understand them in terms of a common discursive practice, disocculted at first from a previous practice, then consolidating itself. But I also suggest that there is a beginning and an end to this process. By the way, you misrepresented me a moment ago when you attributed to me the notion that analytico-referential discourse is *ending*; in my opinion it *has ended*. If history is always movement, then there must be points of cross-over; and if there is a cross-over, its moment should be identifiable. I suggest that we are now seeing precisely that moment of transition, of transformation. This suggests, naturally, that at the phase of transformation, certain elements in the discursive practice must be newly emerged, and are themselves becoming available as elements for analyzing human activity (and therefore for a new representation of humanity). Some are drawn from the previous socio-cultural environment, some are quite novel and did not exist before. They become usable as tools of analysis in a subsequent phase.

Bertonneau: This observation is linked, I take it, with your insistence at the symposium yesterday that the cognizing individual subject as the guarantor of linguistic-descriptive adequacy is to some extent an illusion?

Reiss: I think that is correct. Because all this suggests that while human individuals participate in the process of socio-cultural transformation, their responsibility for that transformation is not entire. They have some control, but that control is not total. It is true that

choices affecting the whole are made by certain individuals; but those choices do not determine so much as *mark* a process which is in large part supra-individual. This follows on something which Kant said in a late essay of his on the subject of enlightenment.

Kant uses the idea of maturity to argue about human progress. Enlightenment, he says, is the gradual growth of instrumental techniques. This growth contributes to individual growth insofar as it permits the individual to participate in a more efficient or scientific relationship with the world, and to recognize his own limits. Thus for Kant maturity is social rather than individual growth. It may go from childhood to adulthood in various capacities. But in any given moment *in society* there is a definite limit to the extent of rationality. The individual will not develop further, but society will. I think also of Habermas' notion of the ideal speech situation. In that situation, people exchange ideas rationally with the aim of ameliorating adverse social conditions, and society is able to advance itself. Obviously this cannot happen in ideological criticism, but really only in some kind of rational counterpractice.

To steer back to the subject of literary-critical practice, I suggest that one mark of the failure of analytico-referential discourse is the visible debacle of traditional, aesthetic criticism. This goes along with the breakdown, in the twentieth century, of the classical models of science, with the fragmentation in our picture of physical order, the disintegration of the notion of lawfulness. Take the impulse to create a unified field theory: no sooner is some progress allegedly made in unifying the four forces, when a fifth force is discovered. The very operation of different instruments has the effect of fragmenting the matter in different ways.

Bertonneau: So that the operation of a compartment of the current dominant discourse—in this case particle physics—encounters a limit and, as it were, deconstructs its own assumptions?

Reiss: Something like that. All of these problems suggest not exactly a non-productivity of the old system but a kind of counter-productivity. You can see this in politics, for example, in the American political scene. The response of American leaders to increasingly problematical situations regarding the arms race, or what have you, is to turn their backs on the actual problems and to try to go backwards into some mythical quiet past. I mean, the difficulties in, say, Central American politics cry out for a new approach. But it isn't there, officially in any case.

Bertonneau: And the literary critic is bound up in this—aporia, correct? I believe that at one point, in the sixteenth century, what we now call rather innocently literary criticism was a significant tool in the project of consolidating the epistemological to the political order.

Reiss: Almost. But it's necessary to distinguish the epistemological from the political. Let me talk about critics again. Literary analysis fits into a wide domain; generally, however, in the present context, it can do two things: it can maintain what it regards as an inherited tradition, or it can participate in the transformation of that so-called tradition by becoming aware of the inadequacies which mark its finitude. The point I'm making is that if we're aware of the role which criticism occupies, we necessarily become aware of its interaction with other types of discourse, and by working with such an awareness we help create the possibility of a new general discursive class. We cannot now say what that is, nor create it by fiat.

The notion of the fiat corresponds, in fact, with the notion of the constituting individual subject organizing the social order, which is the essence of what I call analytico-referential discourse. We have to get away from that. To do away with structure is what post-structuralism means. It wants to do away with a certain kind of subject that was invented by the seventeenth century. Doing away with that element does away with one of the essentials in the maintenance of [analytico-referentiality]. It doesn't mean that we can't have a subject; but that we can no longer make do with that particular type of subject.

Bertonneau: I think of the kind of impasse Sartre constantly struggles with in his existentialism.

Reiss: Precisely. In *L'Être et le néant*, for example, Sartre gets into trouble over his substantial notion of the subject. The *néant* is the place of the subject. How then do you move from subject to subject? Existentialism depends heavily on a notion of subject, even if its idea of the subject is of a particular kind. When you try to adjust existentialism to Marxism, this is exactly the kind of problem you (or he) must deal with. The *Critique de la raison dialectique*, to cite another work, is an attempt at one level to make a subject that is not originary but a product of the collectivity. But Sartre, in my opinion, never really overcame this difficulty.

Bertonneau: You acknowledge the importance of Marx in the unravelling of analytico-referential discursive practice. But doesn't Marx suffer from the same or worse inadequacy as Sartre? Doesn't

Marx also issue a fiat as arbitrary as that issuing from the instauration of analyticity in the sixteenth and seventeenth centuries?

Reiss: Very clearly; but that is hardly a new observation. Marx constantly had this problem, because he was deeply enmeshed in bourgeois thinking. That's inevitable, and Marxian commentary has noted this. Yes, there's an enormous amount, in Marx, of the tendency toward centrally organized systems, a science that is organized in some way. There is, in fact, I think, a tension in Marx between a kind of utopian notion of a science in which an individual can have a proper role and the empirical tendency of the individual in the analytico-referential system to organize around himself rather than for the benefit of the collectivity. But Marx does realize, I believe, that individuals must play some role in the transition from capitalist to collectivist society. Marx is actually very much in the Hobbesian tradition. He is inconceivable without Hegel, just as Hegel is inconceivable without Hobbes. The real question is whether there are elements in Marx which can lead us to something new. I suspect that that is what is now happening. The failures of Soviet style Marxism, I would say, are due to turning marxism into a particular kind of authoritarian liberalism—which, indeed, is present in Marx. But it is the problem precisely of the relation between the individual and the collectivity which lies at the root of the failure of the so-called Western Marxisms.

Bertonneau: I would like to ask a couple of clarificatory questions. The first is: can you distinguish with a bit more detail the critical functions which you designate as political and ideological?

Reiss: The political type of—let's call it—criticism has to do with a certain moment at the outset of the analytico-referential period when literature as such was quite consciously instituted by certain persons connected with the French monarchy as a political tool. By that I mean that [Louis XIV and Colbert] used what they instituted as proper literature, the canon, to help achieve the setting-in-place of a particular political system. When Richelieu, as I said yesterday, was given the task of forming the French Academy he was charged with two fundamental objectives. One was to create or take responsibility for a pure French language which would be capable of absolute clarity of expression, whose transparency of mediation would be assumed as objective; and to publish a dictionary that would prescribe that language. The other was to direct that language into a propagandistic course, to bolster internal and external policy.

Works in this vein would represent French culture, and inculcate values desirable to Louis. When Colbert established his list of writers, their licensing obligated them to write laudatory verses about the king. The same thing happens, though not so immediately, in England. Now this is political. When the mission, so to speak, has been forgotten, but the manner remains—*that* is the ideological.

Bertonneau: Would it be fair to say, using your terminology, that the origin of a certain manner becomes occulted, and as it is occulted, the individual responsibility for it ceases, to be assumed by the collectivity of, in this case, authors?

Reiss: That would be fair, yes. Then, gradually, through the eighteenth century, literature loses its connection with the polity—I am speaking especially about England now—but it still retains the—what to call it?—aura of being the oracle of beauty, truth, order, and so on, because those are the terms for the sake of which it was originally put into play. Since, however, literature functions in a peculiar way, it can continue the aims of polity long after the connection between the two becomes occulted. It is precisely at that point, the point of the occultation of the link, that literature ceases being political and becomes ideological. It then constitutes not exactly a false consciousness—that is one Marxian term which I won't use—but it becomes a form of consciousness that conforms to the dominant socio-cultural practice, to the way in which the socio-cultural environment is organized.

Maybe the term ideology is not quite an adequate one, but it is perhaps useful. What I suggest is, that [ideology] *organizes* both writer and reader and causes them quite unconsciously perhaps to be in collusion with the regime. I admit that the connotations of that term, collusion, are not the happiest—it suggests that there is something wrong with it, a moral judgment which I'm not making. A peculiar kind of elite ordering occurs, because an elite segment of society is in the beginning responsible for it. Anyone working with literature, as a professor in the schools or as a critic, which in America is usually the same thing, is absorbed into the dominant pattern. Again, that is the ideological.

Bertonneau: Would there be any profit in substituting for political and ideological the terms constructive and conservative?

Reiss: Provided that the partisan connotations were kept at bay, I'd say that that might be, really, a rather useful substitution. One has to keep in mind, though, that maintaining a dominant practice

is not the same thing as maintaining it as some status quo. It's not a static thing; it is indeed a *process* which implies that sooner or later it must run its course. There are always all sorts of underlying contradictions and these must ultimately be disocculted.

Bertonneau: What are some of the things that are *now* being disocculted?

Reiss: I suspect, for instance, that the so-called responsibility of the individual subject for the production of discourse is one of the things which has been disocculted over a period of time since Marx. The objectivity of discourse in the analytico-referential system is supposed to exclude the subject, but, especially I would say since Freud, this assertion has not been tenable. This is precisely one of those moments when a certain discursive practice reaches one of its limits.

One of the things we have become aware of is that the subject appears *in* discourse as the producer of it, and that, of course, poses tremendous difficulties for the notion of scientificity. When something like this problem becomes noticeable—there you have one of these moments when a particular discourse begins to grind to a halt. That is to say that it doesn't exactly "grind to a halt," but it makes necessary the abandonment of assumptions generated in the period before the aporia was apparent. That is what I mean by the catastrophic moment.

Bertonneau: In *The Discourse of Modernism* you use Kepler as (the term is yours) the *mark* of a certain moment of transformation. Perhaps, then, he represents the catastrophic moment. He seems—if I may rehearse what is, after all, your argument—he seems on the one hand to conserve the practice of patterning and on the other hand to supplement it with this new, analytico-referential discursive type. Does that stand as a fair reading of your thesis?

Reiss: I would say that that's a fair understanding of it. The work to which I refer quite a bit in my discussion of Kepler is *Kepler: astronome astrologue* by Gérard Simon.¹² In that book Simon points out that Kepler considered himself to be an astrologer—and that was his main job at the court of the emperor. He was also a mathematician, but for him mathematics was a tool that served astrology, and his task was to read the horoscope as it concerned various courtiers and so forth. Simon points out that Kepler's original purpose was establishing astrology on a firmer basis, so that he could get more accurate readings of the relative positions of the planets. His aim certainly was not to undermine astrology. Yet, as Simon points out,

that was the result of his undertaking: to weaken astrology and, as it were, to invent astronomy in the process. In this case you have, I think, a good example of what I mean by a catastrophic moment.

Take the book [by Kepler] that I analyze: the *Somnium*. There the co-presence of astrology and astronomy is the most striking feature, and in addition the way the latter destroys the former. The very extensiveness of the notes is demonstrative of the change which is taking place. Something is being done away with, and what I want to stress, as I do in my book, is the processive nature of this phenomenon. Remember that the *Somnium* [published posthumously] occupied Kepler through almost the whole of his life: he started it when he was a student and he was still working on it when he died. The notes accrue constantly from the early teens of the [seventeenth] century onwards.

He himself, therefore, "is" not but *marks* the catastrophic transformation. When—I won't say, "when it *occurred*," because I'm trying *not* to put it in those terms—but *during* Kepler's life and reflected in his work there was a shift from one discursive type to another. What the chapter on More [which precedes the chapter on Kepler] is intended to do is to show how that transformation became necessary. The previous dominance no longer functions. Now I won't claim that this is a self-conscious movement, because the notion of self-consciousness belongs to a period which was not yet in place during Kepler's time, but *Utopia* certainly represents a certain aporia leading towards Kepler's gesture.

Bertonneau: I have a question about vocabulary. You speak of the aporia or logical contradiction in a work such as More's *Utopia*. You speak also of the "catastrophic moment." Foucault, to whom you acknowledge your debt in *The Discourse of Modernism*, speaks of the "end of man" as we now understand that term. Is there not in what we call, *faute de mieux*, the post-structuralist movement, a tendency toward the apocalyptic?

Reiss: You have to remember that these words are metaphors: elements of discourse, or tools, to help understand what happened at particular moments. "Aporia" merely suggests that some element of a system no longer functions in the manner in which it is intended. History will gradually replace it by something else. Catastrophe is a bit more difficult. When I use it here or in *The Discourse of Modernism* I am employing it purely in the technical sense, not as anything millennial or apocalyptic. What [René] Thom means by catastrophe

is . . . Well, how much do you know about Thom?

Bertonneau: Only what I've read about in the writings of Martin Gardner.¹³

Reiss: Well, what Thom argues is that in a given topology or topological system what one has is a homomorphism. Now a homomorphism is a structure that moves or develops. Take the expansion of a balloon. A balloon is a homomorphic surface: you can blow it up and then let the air out and it returns to its original shape. Or take the blade of a knife: you can bend it and it will snap back. You can study what happens to the molecules in these systems when they are stressed. What Thom examines is the moment in this process when it is no longer reversible, when the balloon bursts or the knife shatters. One can trace the instant when this happens. I think Thom pursues the phenomenon up to four dimensions. My thesis is that this theory can be applied to sociocultural environments, although not with the same accuracy, of course, as when Thom studies a balloon. In a sociocultural environment the variables are simply too many. Nevertheless, *as a metaphor*, the catastrophic moment, Thom's model, helps us to understand something such as the transitional phase marked by Kepler. Society is always in process, and there comes a moment when certain social structures no longer function as they were intended. Then, something else has to take their place. But there's no sense of revelation or anything like that to what I mean.

Bertonneau: I wonder how much your own work marks, or goes along with, the transition which has been going on since, as you argue it, the nineteenth century? It occurs to me, for example, that the notion of successive, more or less non-communicating *épistémès* is something that turns up in Spengler, or that Heidegger, for example, not to mention Derrida, has spoken about the end of philosophy. Is it possible that you share a view with thinkers such as these, whom we must regard in other respects as being quite unlike you?

Reiss: Mind you, I've never read Spengler, nor am I a Heidegger expert. But insofar as I belong to—let's say—the post-modern period, I suppose that I might share features with these authors. It might be possible to trace the discursive type to which my thinking belongs back to nineteenth century thinkers such as Nietzsche and Peirce, who certainly stress the conventional character of knowledge, discontinuity, and so on.

Bertonneau: I've been trying to come to terms with Peirce over the last few weeks.

Reiss: Then you know how difficult he is—and how different he is from the earlier American philosophical thinkers, Emerson, for example. So too with Nietzsche. Even though he derives at first to some extent from Schopenhauer, he's really something new. I think that we all follow, to one degree or another, the style set by people like Peirce and Nietzsche.

Bertonneau: Regrettably our time has come to an end. I thank you for submitting to so many questions.

Reiss: It has been a pleasure.

Bertonneau: A mutual pleasure. Thank you again.

Program in Comparative Literature, UCLA

Notes

1. Timothy Reiss, *The Discourse of Modernism* (Ithaca: Cornell University Press, 1982).
2. Reiss, p. 9.
3. Reiss, p. 27.
4. Michel Foucault, *Les Mots et les choses* (Paris: Gallimard, 1966), p. 64.
5. Michel Foucault, *The Order of Things*, English translation of *Les Mots et les choses* (New York: Vintage Books, 1973), p. 50.
6. Reiss, p. 26.
7. Francis Bacon, *The Essays*, ed. by John Pitcher (Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1985), pp. 62–63.
8. Reiss, p. 140.
9. Reiss, p. 161.
10. Reiss, p. 385.
11. Reiss, p. 385.
12. Gérard Simon, *Kepler: astronome astrologue* (Paris: Gallimard, 1979).
13. "René Thom's fundamental discovery was that under certain precisely defined conditions there are just seven types of elementary catastrophes. Each involves no more than four variables and can be modeled in what physicists call a 'phase space' (in [Catastrophe Theory] it is a 'behavioral space') of two through six dimensions. In these abstract spaces the change of a system is diagrammed by a single point that moves over a smooth 'behavior surface.' The catastrophe occurs when the point is forced by the structure to jump from one sheet of the surface to the other." Martin Gardner, *Science, Good, Bad and Bogus* (Buffalo: Prometheus Books, 1981), p. 366.

BAUDELAIRE ET MALLARME: «LA CHEVELURE» EXPLOIT(ATION) DE LA FEMME?

CHARLES DE BEDTS

La rencontre de deux poèmes qui portent un titre identique semble inviter à une mise en contraste. Dès que le titre commun est «La Chevelure»¹—figure en synecdoque de la femme—le champ des comparaisons possibles est spécifié. Sous les auspices d'une même classe d'objet nommé, on est porté à chercher quelque expression emblématique de la part de Baudelaire et de Mallarmé à propos de la femme en tant qu'objet poétique. Il s'agira principalement dans notre propos, du rapport entre le poète et la femme représentée plutôt que d'une différence typologique entre deux femmes. En effet, une telle différenciation basée sur des données concrètes devrait presque s'astreindre à la seule chevelure, c'est-à-dire aux deux teintes plus ou moins opposées de ces excroissances privilégiées, et à leur disposition (coiffure, si l'on veut). Ces détails entrent dans un système d'images qui transcende évidemment l'ordre purement descriptif.

Si le projet de comparaison de ces deux poèmes naît de l'identité textuelle de leur titre, un autre point de rencontre textuel fait ressortir une divergence capitale dans l'expression des deux poètes en ce qui concerne les rapports entre le moi/poète et l'autre, la femme: c'est l'acte de «semer» les (Baudelaire: «le»; Mallarmé: «de») «rubis». Dans le poème de Baudelaire, le «je»/poète dit qu'il fera cet acte. Dans celui de Mallarmé, c'est la femme qui «accomplit» cet «exploit». Il s'agit en quelque sorte de l'acte concluant dans les deux cas,

ce qui rehausse l'effet de contraste quant à l'attribution du pouvoir exécutif. Nous nous proposons d'examiner surtout ce contraste.

Chez Baudelaire, la présence du moi/poète en tant que catalyseur est textuellement explicite et insistante. La volonté de ce « je », son intention et son emploi du mode impératif font partie du ton extatique soutenu tout au long du poème. La prépondérance de la voix active du poète met en relief les rapports abstraits (ou physiques) entre le masculin et le féminin. Au lieu de *reconnaître* dans la chevelure «... la houle qui m'enlève!... », figure active, il lui ordonne de l'être: «soyez... ». C'est le poète qui veut «... agiter dans l'air comme un mouchoir! » la chevelure «... pour peupler... l'alcôve obscure... ». Cette intention prédit l'évocation mouvementée et parfumée qui suit.

Le héros/poète de Mallarmé se met d'abord entre parenthèses: «... (je dirais mourir un diadème) » et puis, se nommant « héros », dont la « nudité » de présence n'a pas su se soustraire au poème, il semble miner sa propre présence tout en y attirant l'attention:

Une nudité de héros tendre diffame
Celle...

Ce héros ironique se caractérise et excuse sa présence en un seul mot: «tendre». Sa présence est tout de même nécessaire à la constitution du poème. En effet les images des deux derniers vers en dépendent et la confirment, le «doute» étant une sorte de projection concrétisée qui s'élève entre le poète et la chevelure du fait de leur différence objective. De même, «la torche», image finale du poème, est qualifiée de «tutélaire», qualification à résonance morale, et qui entraîne un rehaussement de la présence ou de la dimension du moi/poète, sinon d'autrui. L'importance de cette *perspective* et d'un rapport moral entre le héros/poète et la chevelure/femme informe donc le poème, et si la mise entre parenthèses du «je» initial s'explique en tant que diminution voulue du «moi», elle est en même temps l'annonce flagrante de sa présence. Cette présence fait incursion dans une description d'abord pure (imagée, certainement) de la chevelure: elle y est enchâssée, parce que la description continue, et elle y infuse déjà l'aspect psychologique de la perspective du poète qui deviendra plus évident dès la troisième strophe. En effet, les mots: «de désirs», situés à l'intérieur du passage figuré amorcent cette transformation subjective de la description.

Dans le poème de Baudelaire, faisant suite aux exclamations qui évoquent la chevelure par des images, le «je» du poète s'annonce d'emblée et franchement. Il attire l'attention sur sa manipulation de la chevelure:

Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir!

Sa participation consiste, dès cette annonce initiale, et tout en annonçant son plaisir et son emportement, à pénétrer un contenant pour arriver à un contenu; c'est-à-dire, on constate une tendance à diviser la chevelure en ces deux aspects, donnant une valeur au premier en fonction du deuxième:

Des souvenirs dormant *dans* cette chevelure;²

Tout un monde lointain, absent, presque défunt
Vit *dans* tes profondeurs...;

Tu *contiens*, mer d'ébène, un éblouissant rêve;

Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse
Dans ce noir océan où l'autre est enfermé.

Le «moi» se caractérise, pour témoigner de sa propre prouesse:

Et mon esprit subtil que le roulis caresse
Saura vous retrouver, ô féconde paresse.

Ces deux vers en particulier se prêtent à une interprétation sexuelle, mais les figures de la fertilisation et de la fécondité se confondent avec un déplacement qui a lieu à l'intérieur de l'esprit du poète—déplacement dans l'espace (des continents exotiques sont nommés et le poète dit: «j'irai là-bas») et dans le temps: les souvenirs sont ressuscités. L'initiative du moi/poète s'opère donc aussi en ce qu'il entreprend un voyage. Cet acte correspond à une autre propriété de la chevelure: le moyen de transport que figure son parfum:

Le mien ô mon amour, nage sur ton parfum.

Bref, les actions du «je» dans le poème de Baudelaire sont physiques (nager, agiter, plonger, semer, boire, etc.), et s'exercent sur «la chevelure» et au moyen d'elle.

Quelle est la nature des actes du héros/poète dans le sonnet de Mallarmé? Deux verbes y surgissent: «dire» et «diffamer». Le premier est dans le mode conditionnel: «... (je dirais mourir un diadème)», qui implique un jugement provisoire ou bien un discernement judicieux lié à l'acte de voir, de regarder. Le deuxième

verbe a pour sujet grammatical: «Une nudité de héros tendre». Il est donc mis à la troisième personne et, ainsi, en relief. Le «héros», qui regarde la chevelure et en parle, porte un jugement *objectif* sur lui-même, c'est-à-dire, sur cet aspect de lui-même qui est responsable de la diffamation.

La dimension physique du «moi» dans le poème de Baudelaire semble gouverner jusqu'à l'acte d'imaginer, de se souvenir. Nous avons remarqué que Baudelaire a substitué au «je» initial les mots «mon esprit subtil», à l'intérieur d'une figure physiquement active. L'imagination est activée et, inversement, le «je» imagine ses actes. L'expérience sensuelle immédiate est l'incitation pour aller vers une expérience sensuelle lointaine, située dans les souvenirs. Il y a une sorte d'équivalence entre le point de départ et le point d'arrivée. L'initiative masculine aboutit à l'image concrète de la virilité:

J'irai là-bas où l'arbre et l'homme pleins de sève
Se pâment longuement sous l'ardeur des climats.

La virilité, au bout de son cours imaginé, reste potentielle («pleins de sève»), irréalisée en quelque sorte, car une pâmoison a lieu. Les figures de la virilité («l'arbre et l'homme») cèdent sous la pesanteur de «l'ardeur» généralisée «des climats». L'initiative mène à la passivité, à un bain sensuel, ou pour rester plus près du texte, à une ingestion et à un «enivrement»:

Un port retentissant où mon âme peut boire
A grands flots le parfum, le son et la couleur;
Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse;
Je m'enivre ardemment des senteurs confondues;
N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde
Où je hume à longs traits le vin du souvenir?

Dans le sonnet «Correspondances», le vers:

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent

est l'énoncé d'une théorie esthétique. Dans «La Chevelure» la même liste de sens est donnée, mais la théorie a fait place à une expression de voluptés éprouvées, au «loisir embaumé».

Jusqu'à quel point peut-on parler de sensualité dans le poème de Mallarmé? Il n'y a pas la même profusion de sens divers: le parfum y fait défaut et le son n'y est pas nommé—reste la couleur, ou, pour mieux le dire, la lumière. L'évocation de ce sens est d'un ordre tout différent de celui de la sensualité débridée.

Flamme, feu, foyer, torche/diadème, or, joyau, rubis, et les allusions au coucher du soleil qui se mêlent aux autres images (Occident, mourir, vive nue)—toutes se réunissent dans l'organe de la vue: «l'oeil». La série de pierres précieuses tend à vider la série «flamme» de sa chaleur potentielle et à y substituer l'éclat visuel. La figure de «l'oeil» confirme la prééminence de la vue, et, qualifiée de «véridique ou rieur», combine à la notion de sensation pure celle de la perspicacité et de l'expression psychologiques.

De plus, et comme pour confirmer la vue et la perception en tant qu'éléments thématiques, les proportions de la première strophe en particulier sont à noter; c'est-à-dire, sa façon de se présenter à la vue du lecteur. Nous relevons quelques *extrémités* des quatre vers:

Chevelure vol...	... à l'extrême
Occident...	... déployer
Se pose...	
Vers...	

Ces mots qui découlent de «Chevelure» n'ont-ils pas l'air de signes visuels qui suggèrent sur la page la même série de mouvements et la même direction (littéralement: le rejet du deuxième vers) qu'ils suggèrent sur le plan sémantique? A cet égard, l'interpolation du «je» s'insère dans le champ visuel du lecteur en tant que discontinuité concrète dans le mouvement des images:

Se pose (je dirais mourir un diadème)

Les parenthèses et les mots encadrés jaillissent de la page comme signes du poète-technicien, qui, jetant un regard sur son oeuvre, y superpose sa propre image. Sa présence constitue une sorte d'ombre, de chevauchement sur l'objet décrit, dont s'aperçoit le lecteur ou bien celui (ou ceux) qui regarde l'objet à travers l'oeil du poète.

A propos de cet élément de perspective: à qui appartient «l'oeil» de la deuxième strophe? Dans son oeuvre *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Jean-Pierre Richard traite de ce sonnet dans le chapitre intitulé: «Autrui comme miroir». ³ Sa discussion situe le sonnet dans son cadre littéraire originel (le poème en prose: «La Déclaration foraine») et met en valeur le regard de la foule. Nous en citons deux passages:

Mallarmé y reprend son rôle classique d'histrion. Il y exhibe une femme splendide et dépouillée devant une foule ébahie. Mais le public n'y reçoit pas seulement cette vision; il sert aussi d'écran répercutant à la femme montrée, et au «boniment» qui l'accompagne. Le sonnet constitue alors

le commentaire, et comme la conscience métaphorique d'une épiphanie à laquelle il participe aussi à titre d'objet montré et de spectacle.

Sans soupirer d'autre or que son vivant nuage, la chevelure projette au-devant d'elle un nouveau message d'existence. Le feu central de la pensée, dont Mallarmé souligne ici de façon quasi dogmatique le caractère essentiellement interne et la priorité ontologique, se prolonge alors, hors de soi, dans le regard multiple d'une foule. Oeil-joyau, tantôt approbateur et tantôt sceptique, mais toujours limpide, et toujours aussi heurté par le jet primitif de la pensée.

La foule est absente de l'interprétation que porte Camille Soula sur ce vers cité dans sa glose du sonnet:

« Dans le joyau de l'oeil véridique ou rieur »

dans cet abîme insondable—aussi—joyau—une prunelle féminine, un oeil *véridique* ou *rieur*, un oeil dans la mobilité duquel se lit tour à tour la sincérité ou la moquerie.... ⁴

« L'Oeil » n'est pas non plus collectif selon Fowlie:

The light from the hair which seems alive in the darkness (*sans or*) merely continues or represents the inner fire of desire. This fire had been first reflected in the eyes. The love scene needs no artificial light with the flame of desire first caught in the eyes of the beloved and then perpetuated in her hair.... ⁵

Nous voulons ajouter à notre question ci-dessus, qui a entraîné les citations, la remarque que toute la deuxième strophe semble être la partie la plus difficile du sonnet en ce qui concerne la syntaxe:

Mais sans or soupirer que cette vive nue
L'ignition du feu toujours intérieur
Originellement la seule continue
Dans le joyau de l'oeil véridique ou rieur

De diverses lectures syntactiques ont favorisé de différentes interprétations dans les exégèses.⁶ *Personne* n'est nommé dans cette strophe: l'effet de « répercussion » dont parle Richard, avant de s'appliquer aux « points » schématisés de la femme, du héros et de la foule, est manifeste dans toutes les images du sonnet. Des difficultés d'interprétation sémantique même d'un ordre assez élémentaire découlent de cette difficulté à fixer « l'oeil »: s'il est celui de la femme, ne pourrait-on lire « rieur » sans comprendre « moqueur » ou « sceptique »? Une continuité de « l'oeil... rieur » à « joyeuse... torche » n'est pas impensable.

Il est nécessaire en tout cas de constater la perspective multiple impliquée dans le sonnet. Même si l'on n'arrive pas à lier les images (dont la continuité est aussi temporelle: «... ancien... toujours... originellement... continue.... ») à des points de vue exclusifs ou tout à fait égaux en valeur, on constate assez aisément le regard du poète, et, puisque celui-ci s'exhibe, on admet nécessairement un regard à part le sien, soit de la foule soit du lecteur voyant.

A l'intérieur du jeu de perspectives dans le sonnet de Mallarmé, le héros se révèle objectivement dans sa « nudité ». La constatation cruciale qu' :

Une nudité de héros tendre diffame
Celle...

fonctionne en tant que pivot dans le discours du poète. Elle semble être un aveu que l'évocation précédente de la chevelure—de la femme—a été en quelque sorte inadéquate, et cette évocation, tout en continuant dans les vers suivants, prend un ton élogieux plus marqué. La notion d'*hommage* y devient prééminente. On remarque ce développement en examinant successivement chacun de ces vers.

Celle qui ne mouvant astre ni feux au doigt: « L'exploit » de la femme est mis en valeur par sa simplicité, on pourrait presque dire par sa facilité: elle n'a besoin de recourir à aucun appareil secondaire (ni même à d'autres images et métaphores: « astre », « feux ! »). Elle ne doit rien « manipuler » pour rehausser sa propre splendeur (« ne mouvant... au doigt »). Le « doigt » élargit quand même le champ de l'imagerie corporelle du poème, et, comme l'on pourrait presque s'y attendre, « la femme » se matérialise totalement dans le vers suivant.

Rien qu'à simplifier avec gloire la femme: Ce vers, et en particulier le mot « simplifier » paraît doué d'une polyvalence qui, paradoxalement, simplifie et réunit les multiples références possibles: d'abord, l'emploi poétique de la chevelure pour résumer la femme est signalé et de plus—le bien choisi de cette partie pour résumer le tout « avec gloire ». Ce vers a aussi un aspect parenthétique et semble faire allusion à la complication et à l'expression « précieuse » des vers qui l'ençadrent (devinette: qui est « celle qui ne mouvant... » ?) et vouloir dédire cette complication. Enfin, et chose curieuse, il s'oppose à la « diffamation » déjà signalée.

Le mot « gloire » (et plus haut: « héros ») prédit le registre héroïque qui éclate dans le dernier vers de cette strophe: *Accomplit par son chef fulgurante l'exploit*. L'antériorité du mot « héros », qui établit un

point de départ masculin dans le registre héroïque, est justement un point de départ ironique. Suit un transfert: le vocabulaire appartenant à ce registre proclame les propriétés de *la femme*, qui semble être sur un pied d'égalité avec le héros dès qu'elle n'est plus atomisée par la synecdoque. Elle remporte en effet un statut rehaussé, au moyen précisément de l'enfilade de termes à résonance héroïque, voire masculine. La figure originelle de la chevelure subsiste, mais en tant qu'instrument efficace manié par la femme. Ce vers donne naissance à une héroïne active, et la nature prodigieuse de son exploit est constatée dans le couplet final du sonnet:

De semer de rubis le doute qu'elle écorche
Ainsi qu'une joyeuse et tutélaire torche.

L'image pittoresque du vol de la flamme a culminé dans celle de la «joyeuse et tutélaire torche», qui subsume la première. L'apothéose de la femme est complète. Elle est révélée en tant que divinité protectrice grâce aux résonances associatives de la qualification: «tutélaire». La notion d'un objet ou d'un être «tutélaire» s'oppose activement à celle du «doute», ici sorte d'objet passif dont on sent les contours à travers la «torche» qui l'écorche. «Ecorcher» le doute en le «semant de rubis» est un acte dont la valeur est multiple, ce qui constitue en partie «l'exploit». La blessure du doute ennemi et une généreuse manifestation de la beauté—les deux sont ici quasi inextricables, l'une de l'autre. La beauté protège («tutélaire») et châtie de manière héroïque. Dès qu'on parle de protection, il devient évident que le doute est plus qu'une simple extension du poète. Cet état d'esprit est figuré comme une entité en soi, un corps qui saigne (d'où les rubis). Le bien-être du poète dépend du châtiment de cette partie qui nuit à la totalité du héros et, paraît-il, à la dame. Si la blessure figurée vise le doute, n'est-elle pas aussi un contrecoup porteur d'un reproche sous-entendu qui répond à la diffamation de l'énoncé «... mourir...»? Toutefois, une transformation curative s'opère grâce à l'emploi du mot «rubis», métaphore pour le sang produit par l'écorchure. Sous la lumière des figures ambivalentes qui décrivent l'exploit, la «nudité» du héros fait également preuve d'une ambivalence. Celui-ci est vulnérable et retombe dans un rôle passif. Il attire sur lui-même un acte de violence et la protection en même temps. Il finit aussi par être orné de bijoux.

Pour compléter une appréciation de l'exploit, il faut souligner que, en plus que d'être «tutélaire», la torche à laquelle la chevelure/femme est comparée est aussi «joyeuse». Ce mot rappelle par sa

sonorité et thématiquement le «joyau» de la deuxième strophe, et par extension «l'oeil». C'est un groupe qui caractérise le sonnet de Mallarmé.

Nous voulons revenir au point de rencontre textuel déjà signalé, pour proposer une lecture, qui en ayant recours à l'intertextualité, étendra la portée de «l'exploit» déjà discuté, ainsi que celle des mots clés tels que «désirs» et «diffame» dans le poème de Mallarmé. Reconstatons donc que dans une comparaison des deux poèmes, la coïncidence des mots «sèmera... le rubis»/«semer de rubis» ne peut être que l'aspect textuel le plus saillant.

Donnons le contexte poétique de Baudelaire:

Longtemps! toujours! ma main dans ta crinière lourde
Sèmera le rubis, la perle et le saphir,
Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde!

Bien que la couleur du rubis (et non du saphir ou du perle) convienne à la série d'images de la famille *flamme*, et corresponde à la région spectrale où éclate la chevelure vue par Mallarmé, la coïncidence des espèces de pierres précieuses et du verbe identique est trop frappante pour ne pas soulever, simplement par un processus mnémonique, l'idée d'une lecture du sonnet de Mallarmé en tant que modification et même de critique possible de certains aspects du poème de Baudelaire.

Il s'agirait des rapports entre le «je» du poème de Baudelaire et la femme, figurée par sa chevelure. Dans les vers cités de Baudelaire, le «je»/poète veut opérer une sorte d'échange avec la femme/chevelure. Il n'y a qu'à prendre sous considération la valeur matérielle des bijoux pour que ces vers se prêtent à une interprétation quelque peu sordide: ce serait l'échange entre l'homme et la prostituée. Suivant cette idée, on passe à la figure évoquée par Mallarmé dans «Le Tombeau de Charles Baudelaire»⁷:

Au voile qui la ceint absente avec frissons
Celle son Ombre même un poison tutélaire

et au vers du même sonnet:

Sépulcrale d'égout bavant boue et rubis

et à sa rime, après deux autres: «pubis». On y remarque la curieuse coïncidence de vocabulaire, les allusions sexuelles et l'identification de Baudelaire avec son «Ombre» féminine figurée.

Dans «La Chevelure», Mallarmé semble vouloir dédire toute notion possible de prostitution ou de rapports qui l'impliqueraient si l'on suppose que l'homme, vraisemblablement, est la source des bijoux de la femme, dans le sens le plus concret et banal:

Celle qui ne mouvant astre ni feux au doigt.

Dans ce cas, «feux», tout en étant intégré dans l'imagerie du vers et du poème (et en dérivant aussi du registre héroïque) peut lier la passion charnelle aux bijoux qui figurent sans difficulté dans ce cadre de la prostitution, ou—pour ne pas pousser les choses jusqu'à une telle extrémité brutale—dans le contexte plus ou moins conventionnel d'une expression matérielle (liée thématiquement à la beauté, certainement) de l'admiration que l'homme peut porter à la femme.

Ce même sens de modification du poème de Baudelaire tient sur un plan autoréférentiel où l'activité littéraire serait figurée. Si «Ma main... sèmera» équivaut à un embellissement de la femme par moyen de l'hyperbole poétique (manifeste sur le plan littéraire du poème: l'entassement de mots sensuels, l'outrance de l'extase du poète), c'est toujours au poète que la femme doit ce rehaussement de son prestige. Voilà qui est presque explicite (et certes, pas du tout une nouveauté) dans les vers de Baudelaire. Mallarmé, par contre, semble commenter de manière ironique un tel égotisme masculin. S'il n'arrive pas à caractériser la femme sans avouer sa propre présence à lui, il prend soin de transférer l'acte emblématique de «semer de rubis» à l'initiative féminine. Il ne renverse pas simplement les rapports baudelairiens, mais il rejoint cet acte de «semer» à l'image de la «tutélaire torche» qui «écorche» le doute du poète. Il l'éloigne en tout cas de tout soupçon d'*exploitation* charnelle.

Quant à la «nudité de héros tendre» qui «diffame/Celle... », peut-on y lire un accent de reproche qui viserait le héros désirant peu modeste du poème de Baudelaire? Un tel héros, au lieu de simplifier avec gloire la femme, la diffamerait-il? Si l'on parle d'une ironie mallarméenne qui s'exprimerait ici, il semble que le mot «tendre» l'adoucisse; il atténue en tout cas l'ardeur dont résonnent les vers de Baudelaire. Toujours est-il que ce mot est directement suivi de «diffame», et la douceur du premier n'augmente-t-elle pas la force du deuxième?

Le moi/poète du sonnet semble tenir un discours double. On s'en aperçoit aussi bien dans les diverses images de la chevelure que dans les deux incursions du «je»/héros. D'un côté, le *fait* est que la

chevelure se pose et forme une torche; de l'autre, le déploiement est imaginé: «pour la tout déployer». Ce discours conditionnel s'exprime dans le «je dirais» du poète. Le mouvement («vol») de la flamme «à l'extrême/Occident de désirs» *a constitué* l'aspect massif et fixe de la coiffure qui *n'est pas* toute déployée, mais qui a dû être déployée et qui pourrait être déployée. L'imaginer dans son état de déploiement, c'est évoquer la sensualité qui s'étale. Mais l'image du diadème *mourant* provient aussi du «je» conditionnel.

Au moment de l'énoncé: «Une nudité de héros tendre diffame», le poète semble nier la vision conditionnelle. Cette vision est succédée par une évocation plus affirmative et actuelle—«indicative», si l'on veut. Le diadème *est* intact, ce qui renvoie les désirs à une étape de virtualité, ou les tient à distance. La vision positive s'oppose par la suite au doute également conditionnel, fantôme: on ne voit pas ce doute, on *voit* la torche qui l'écorche et qui le sème de rubis. «L'ignition du feu» se répercute d'un plan à l'autre, d'image en image pour se fixer en fin de compte dans celle de la «tutélaire torche» qu'offre (sur le plan littéraire) le héros à la femme.

Dans le discours poétique de Baudelaire, il y a un mouvement vers le futur pour récupérer l'accumulation continue du passé. L'initiative du poète s'exprime le plus souvent comme une volonté qui se projette droit dans l'avenir:

Longtemps! toujours! ma main...
Sèmera...

Cette projection/intention est suivie par une question négative, donc plutôt une affirmation, qui sert à mettre au point la valeur de la chevelure (la femme) pour le poète:

N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde
Où je hume à longs traits le vin du souvenir?

La femme est la condensation d'une sensualité qui la dépasse. Le poète se sert de cette propriété de la femme pour récupérer un champ plus étendu d'images et de sensations situés dans ses propres souvenirs (à leur tour situés dans la femme). La femme est la source d'un processus mnémonique, inépuisable, dirait-on en tenant compte du «toujours» futur du poète, et capable de multiplier le plaisir du poète qui attend déjà condensé en elle.

C'est dans la dernière strophe que le poète de Baudelaire porte une offrande à la femme, mais est-ce une offrande ou un échange—une

mise en marche?⁸ Si les images foisonnent dans les strophes précédentes, elles semblent toutes avoir leur origine dans la chevelure. Mais, à la fin, le poète ajoute à cette abondance ses propres bijoux, de l'extérieur. Il y a une augmentation de son rôle d'évocateur dans le projet lyrique, augmentation qui est soulignée par l'intention de répéter son acte: «Longtemps! toujours!»

Dans le sonnet de Mallarmé, il y a une négation des images qui dépassent celles qui s'attachent à la chevelure—et en dépit de l'ampleur de l'imagerie du poème considérée comme un tout:

Mais sans or soupirer que cette vive nue

...

Celle qui ne mouvant astre ni feux au doigt...

Nous avons constaté l'élargissement du répertoire métonymique qui mène à l'apparence, dans le langage du poème, de la «femme». En même temps, la construction négative du deuxième vers cité ci-dessus semble constituer un mouvement subtil de rétractation dans les images offertes par le poète. Ce sont des images à la fois présentes et absentes. (On se rappelle qu'on a affaire avec Mallarmé....)

L'assurance dont témoigne Baudelaire, quand il s'agit de s'ajouter à la femme et de la perpétuer en tant qu'inspiratrice de son lyrisme semble manquer à l'expression de Mallarmé. Ce dernier parle d'une «diffamation» de la femme. Il exhibe cet acte de «diffamer» tout en exhibant la femme et tout en s'obstinant à la louer. C'est une démarche qui distingue foncièrement son éloge de celle de Baudelaire. Le «je» du sonnet de Mallarmé paraît tellement conscient de son rôle de héros qu'il en est gêné; il ne parvient pas à le cacher, alors il attire l'attention sur le fait de son évidence jusqu'au point où une perspective qui puisse englober la vision (en tant que perçue) de la femme/chevelure et celle du poète qui évoque cette dernière doit se constituer dans le poème, thématiquement («l'oeil»). C'est une optique dans laquelle le héros paraît «nu». Il annonce sa «nudité» comme s'il l'apercevait de cette perspective autre que la sienne. Cette interférence dans l'éloge, dans l'exhibition de la chevelure/femme équivalait à une «diffamation» de l'objet de son lyrisme.

Les deux poèmes en question passent aisément pour des louanges de la femme. Dans le sonnet de Mallarmé, la femme atteint à un rôle supérieur à celui du héros en devenant effectivement une héroïne. Elle reprend l'héroïsme à son compte à elle, dédaignant tout outil accessoire. Elle n'est pas moins exhibée par le poète qu'elle l'est dans le

poème de Baudelaire. Le héros/poète mallarméen tente cependant de sauvegarder la femme de l'exploitation en corrigeant le mauvais service qu'il rend paradoxalement à celle-ci. Il lui rend l'hommage en ce qu'il reconnaît en elle le pouvoir de blesser et de protéger rien qu'en se couronnant elle-même. Si la gloire du poète consiste à créer un moment exquis de tension nouvelle entre l'exhibition poétique de la femme et la mise en question de cette exhibition, c'est la femme qui aura dicté cet exploit.

Department of French, UCLA

Notes

1. Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes* (Paris: Editions du Seuil, 1968), p. 56; et Stéphane Mallarmé, *Poésies* (Paris: Gallimard, 1945), p. 63. Dans le cas du sonnet de Mallarmé, le mot *titre* fait preuve d'une certaine liberté d'usage. Par convention, tout le premier vers est donné dans les tables des matières. Le cadre original de ce sonnet est le poème en prose « La Déclaration foraine. »

La Chevelure

O toison, moutonnant jusque sur l'encolure!
 O bouches! O parfum chargé de nonchaloir!
 Extase! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
 Des souvenirs dormant dans cette chevelure,
 Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir!

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,
 Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
 Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique!
 Comme d'autres esprits voguent sur la musique,
 Le mien, ô mon amour! nage sur ton parfum.

J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève
 Se pâment longuement sous l'ardeur des climats;
 Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève!
 Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve
 De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts:

Un port retentissant où mon âme peut boire
 A grands flots le parfum, le son et la couleur;
 Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire,
 Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire
 D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur.

Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse
 Dans ce noir océan où l'autre est enfermé,
 Et mon esprit subtil que le roulis caresse
 Saura vous retrouver, ô féconde paresse,
 Infinis bercements du loisir embaumé!

Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues,
 Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond;
 Sur les bords duvetés de vos mèches tordues
 Je m'enivre ardemment des senteurs confondues
 De l'huile de coco, du musc et du goudron.
 Longtemps! toujours! ma main dans ta crinière lourde
 Sèmera le rubis, la perle et le saphir,
 Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde!
 N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde
 Où je hume à longs traits le vin du souvenir?

La chevelure vol d'une flamme...

La chevelure vol d'une flamme à l'extrême
 Occident de désirs pour la tout déployer
 Se pose (je dirais mourir un diadème)
 Vers le front couronné son ancien foyer
 Mais sans or soupirer que cette vive nue
 L'ignition du feu toujours intérieur
 Originellement la seule continue
 Dans le joyau de l'oeil véridique ou rieur
 Une nudité de héros tendre diffame
 Celle qui ne mouvant astre ni feux au doigt
 Rien qu'à simplifier avec gloire la femme
 Accomplit par son chef fulgurante l'exploit
 De semer de rubis le doute qu'elle écorche
 Ainsi qu'une joyeuse et tutélaire torche.

2. C'est moi qui souligne dans ces vers cités.
3. Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé* (Paris: Editions du Seuil, 1961), p. 347. Deuxième citation: p. 348.
4. Camille Soula, *Gloses sur Mallarmé* (Paris: Editions Diderot, 1945), p. 145.
5. Wallace Fowlie, *Mallarmé* (Chicago: University of Chicago Press, 1953), p. 41.
6. Voir, par exemple: Soula, pp. 144-146; et E. Noulet, *Vingt poèmes de Mallarmé* (Genève: Librairie Droz, 1967), pp. 199-200.
7. Mallarmé, p. 95.
8. Ce que nous avons désigné d' « offrande » n'a pas toujours la même valeur dans la poésie de Baudelaire: à voir les trois dernières strophes et le dernier vers en particulier du poème « A Celle qui est trop gaie » (p. 66 dans l'édition citée). Nous comprenons l'acte d' « infuser son venin » en tant que signe en partie autoréférentiel d'une infusion baudelairienne dans la poésie lyrique.

MONTAIGNE COUTURIER: REPRESENTATIONS ET INTERTEXTUALITES DANS « DE L'AMITIE »

SCOTT CARPENTER

En l'amitié dequoy je parle, (les
âmes) se meslent et confondent l'une
et l'autre, d'un mélange si universel,
qu'elles effacent et ne retrouvent
plus la couture qui les a jointes.¹

L'idéal selon Montaigne consiste en une couture effacée, invisible, mais c'est précisément à la couture et au joint que nous nous intéressons, ce qui est fort à propos dans une oeuvre telle que les *Essais*, oeuvre en patchwork par excellence. Dans « De l'amitié » Montaigne propose de nous représenter son amitié aussi bien que son ami, La Boétie, et du même coup il promet de re-présenter—c'est-à-dire, de donner une nouvelle présence à—certains écrits de son ami. Rien, jusqu'ici, à nous dérouter. Mais de fil en aiguille il devient évident que Montaigne n'entend nullement ressusciter son ami; s'il fait quelques points, c'est afin de coudre un linceul avec le tissu du texte. C'est en repérant les coutures que nous pouvons espérer une rencontre avec ce qui gît derrière.

Le patchwork, ici, consiste en bon nombre de représentations: Montaigne nous fait part de ses projets par le moyen d'une analogie (qui est, elle aussi, une figure de représentation) de la peinture, plus précisément, de «la besogne d'un peintre» (p. 181). Pour mettre en relief et en valeur son tableau, celui-là a l'habitude d'entourer la représentation de «crotèques» (p. 181). Les «crotèques» prennent la place des essais dans l'esprit de Montaigne, essais qui sont censés orner en quelque sorte l'objet de valeur et de représentation qui serait, ici, *La Servitude volontaire* de La Boétie.² Et c'est bien cette oeuvre que Montaigne, au début, entend mettre au centre du premier livre des essais, mais il change d'avis:

Or, en eschange de cet ouvrage sérieux, j'en substitueray un autre, produit en cette même saison de son aage, plus gaillard et plus enjoué. (p. 193)

Et c'est ainsi que le lecteur est avisé de l'absence de *La Servitude volontaire*, et de la présence de vingt-neuf sonnets, lesquels constitueraient le chapitre vingt-neuf, qui est le véritable centre des cinquante-huit chapitres de ce livre. On dit bien «constitueraient» au conditionnel, car les sonnets ont été, à leur tour, supprimés.

Signalons dès maintenant, au repérage des absences, que la notion de représentation insiste, ici et ailleurs, sur un manque, ce que Jean-Joseph Goux, dans son article «Numismatiques (I)» met au net:

Remplacer ce qui est prohibé, ce qui manque, ce qui est caché, ce qui est perdu, ce qui est endommagé, bref, remplacer par une chose équivalente ce qui n'est pas, tel quel, en personne *présentable*, telle est en effet la scène...³

Il faut donc une absence, ce qui deviendra ici une perte, voire une mort: La Boétie n'est guère «en personne *présentable*». Les «crotèques» servent de cadre au tableau central, mais le tableau lui-même fait défaut. L'idée de la mort est en fait évoquée par l'emploi de ce même mot de «crotèques», mot qui connaît les mêmes origines que le mot de «crypte», et qui indique que les essais ne seraient autre que le cercueil de La Boétie, la «boîte» qui se laisse entrevoir dans l'orthographe insolite de «Boitie»⁴—au lieu de Boétie—qui paraît dans le premier paragraphe. Mais en quoi consiste cette boîte? Car elle est vide, et la description de La Boétie/Boitie et la présentation de ses oeuvres ne paraissent jamais.

Voilà la première couture par laquelle nous pénétrons dans le texte: c'est le point de rencontre du cadre avec le tableau, ou la fente

dessous le couvercle de la crypte. Mais si Montaigne se propose de nous montrer La Boétie, l'illustration du «crotisque»/crypte nous semble d'une application étrange. Car la crypte s'occupe généralement de cacher, comme son ancêtre grec, *kryptos* l'indique. Celle-ci expose en même temps qu'elle dissimule, car la crypte est écrite à la manière d'une pierre tombale ou d'une stèle, où les quelques mots gravés dans la surface de la pierre représentent ce qui est caché. Toutefois, comme Derrida l'indique, le dire de la crypte ne saurait être autre que *cryptique*, c'est-à-dire codifié.⁵

Ci-gît, en effet, le problème du critique/lecteur: comment analyser l'inscription? Voici un problème bourré de contradictions et de paradoxes, car la crypte indique simultanément une unité et une dualité, une vie et une mort, un accès et une exclusion. A force de faire revivre La Boétie, Montaigne souligne sa mort. La crypte est en quelque sorte un monument, mais un monument érigé en l'honneur d'une mort. Comme un gisant, la crypte maintient une illusion de la vie, mais une illusion qui contient un (tré)passé. Dans ce contexte on est tenté de faire une comparaison avec le *Wunderblock* de Freud, cette table qui n'est jamais rase et qui, comme un palimpseste, contient et un passé et un présent. Mais le *Wunderblock* n'impose pas autant de contraintes.

Car il s'agit bien de contraintes dans cet essai. Montaigne y règne, et nous entrons volontiers dans la servitude afin d'accéder en quelque mesure à la Boétie. Mais ce bloc de texte, notre passage au passé, nous le cache: nous sommes exclus, et ceci expressément. De cette manière Montaigne contient et retient La Boétie et ne nous le *donne* pas; au contraire, il refuse de s'en séparer. Nous travaillons à l'encontre, donc, d'un des désirs du texte. L'analyse sera une décomposition (*analysis*, en grec, veut dire justement cela), donc une déconstruction de quelque chose qui a été structuré, ici la crypte.

Mais n'oublions pas que la crypte est aussi la crèche (de *krippia*, selon Robert), lieu originel qui protège le *infans*, comme dans le ventre de la mère, de l'extérieur: lieu où le petit être éprouve l'auto-suffisance, où il serait entièrement introverti, inconscient de toute influence externe. Ici le rapport entre ce que Freud appelle l'*Innenwelt* et l'*Umwelt* ne s'est pas encore établi.

Et justement, on ne peut pas ne pas constater une nostalgie dans le texte: on croit à une plénitude antérieure, et cette plénitude ne serait autre que, selon le dire de Montaigne, celle de la «parfaicte amitié». Le vocabulaire n'est pas sans intérêt ni importance: «parfait», mot qui paraît une douzaine de fois à travers le texte, en-

tend dans son origine « complètement fait ». Aussi fait-on appel à un rapport sans lacune, sans défaut, sans besoin d'évoluer, et Montaigne se donne du mal pour que cela soit clair:

En l'amitié dequoy je parle, (les âmes) se meslent et confondent l'une et l'autre, d'un melange si universel, qu'elles effacent et ne retrouvent plus la couture qui les a jointes. (p. 186)

Cette parfaicte amitié, dequoy je parle, est indivisible: chacun se donne si entier à son amy, qu'il ne luy reste rien à départir ailleurs... (p. 190)

Et tout se résume dans la phrase que l'on a l'habitude de privilégier: « Par ce que c'estoit lui; par ce que c'estoit moy » (p. 187). Mais il faut remarquer que cette phrase s'énonce à l'imparfait; à présent la plénitude est détruite, et ceux qui étaient indivisibles sont maintenant divisés. Cette division est analogue à celle du stade du miroir, qui indique un clivage, où l'individu se reconnaît dans l'Autre. En s'identifiant à une *Gestalt* extérieure, on établit un contact entre l'*Innenwelt* et l'*Umwelt*. C'est Lacan qui nous le dit:

Il y suffit de comprendre le stade du miroir *comme une identification* au sens plein que l'analyse donne à ce terme: à savoir la transformation produite chez le sujet quand il assume une image... ⁶

Montaigne se souvient d'un état qui précède cette prise de conscience:

Le secret que j'ay juré ne déceler à nul autre, je le puis, sans parjure, communiquer à celui qui n'est pas autre: c'est moy. (p. 190)

Le stade du miroir s'avère ici être le traumatisme primordial et figure comme une étape importante dans le développement de l'individu. C'est, en un mot, le traumatisme de l'identification qui indique la présence d'un autre. L'identification survient après la mort de La Boétie, et c'est la mort/absence qui engendre la nostalgie pour l'auto-suffisance. Maintenant il ne reste qu'à remplir la béance créée par cette division, ce qui s'effectuera par le moyen d'un supplément. Entrent en scène le langage et la représentation répétitive.

Car il paraît que ce manque soit à la base de tout désir, qui à son tour donne lieu à la représentation. C'est ce que Lacan nous dit dans « La Signification du phallus »:

C'est ainsi que le désir n'est ni l'appétit de la satisfaction, ni la demande d'amour, mais la différence qui résulte de la soustraction du premier à la seconde, le phénomène même de leur refente (*Spaltung*).⁷

Et le manque est à la base et à la naissance de cet essai: dans la première phrase Montaigne nous parle non de la conduite d'un peintre, mais de la conduite de la «besogne» d'un peintre, donc de son *besoin*. Quelques phrases plus loin il parle d'un «tableau» de «La Boétie» qui «honorerait tout le reste de cette besogne». Le besoin, qui est voisin au désir, est donc doublement marqué, et Montaigne n'hésite pas à entreprendre de remplir la béance qu'a laissée la mort de son ami. Mais La Boétie n'est pas «tel quel, en personne présentable,» et toute recreation sera forcément à travers le domaine du Symbolique lacanien.

Le Symbolique relève de la notion de l'échange, fait dont le texte s'avère parfaitement conscient par l'emploi d'un vocabulaire commercial et par nombre de références à l'argent. Sur un plan plus large nous savons que le langage se rattache de très près à l'échange, et que le langage peut suppléer au manque. Mais ce qui est d'autant plus étonnant, c'est que l'on tombe dans un dilemme de précédence, car c'est bel et bien le langage qui précède le manque: c'est *La Servitude volontaire*—le texte—qui fera les présentations. Montaigne le reconnaît lui-même quand il dit: «Car elle me fut montrée longue pièce avant que je l'eusse veu, et me donna la première connaissance de son nom, acheminant ainsi cette amitié... » (p. 182). Plus bas dans le texte il affirme que «Nous nous cherchions avant que de nous estre veus, et par des rapports que nous oyions l'un de l'autre... nous nous embrassions par noz noms» (p. 187). De cette manière les deux éléments, c'est-à-dire le représenté et le représentant s'emboîtent l'un dans l'autre, et la question de la précédence se pose de façon troublante.

Or, l'apport du langage est clair. Saussure nous dit, et Lacan le répète dans «L'Instance de la lettre»,⁸ que le langage fonctionne comme un système de différences. Il est question d'un système dans lequel un mot se définit par son contraste avec les mots qui l'entourent, c'est-à-dire que le mot représente dans la mesure qu'il *n'est pas* tous les autres mots, donc une présence provenant d'une absence. Cette idée qu'un mot se définit non par son signifié mais par la chaîne signifiante dans laquelle il est cousu—se voit dans l'emploi quotidien du lexique. Montaigne s'inscrit dans la chaîne signifiante d'un champ plus large, et ceci explicitement. Dans «De l'Amitié» nous avons un texte qui se définit par d'autres textes: les innombrables références intertextuelles font appel au lexique non seulement du langage, mais aussi de la littérature.

Les intertextes servent bon nombre de fonctions, dont une des principales est de faciliter la *définition* de son amitié. Montaigne substitue en quelque sorte ces textes au texte originel et original, lequel serait ou bien La Boétie lui-même, ou son texte, que Montaigne ne produit jamais. Mais les textes n'arrivent pas à représenter ce qui manque, car ils n'y suffisent jamais. La pulsion de répétition devient imbriquée dans le désir de représenter, et le fait que toute représentation, par sa nature, tourne court, engendre le besoin d'une nouvelle tentative.

Ce qui étonne dans cet essai, et plus précisément dans ses intertextes et tentatives de représentation, c'est que le narrateur ne parvient pas à viser la plénitude dans ses efforts. Si la mort de La Boétie marque un stade du miroir et une prise de conscience de la part de Montaigne, il faudrait par la suite déduire que Montaigne n'arrive pas à *re-franchir* ce stade. Sa conscience de l'état de plénitude ne peut se constituer qu'après la *Spaltung*, c'est-à-dire après la division et l'anéantissement de cette plénitude. La « perfection » de cette amitié est devenue refoulée et appartient depuis cette *Spaltung* au domaine du Réel, domaine dont le narrateur est exclu. La narration est condamnée à répéter le traumatisme, la fente, ce qui est la nature de la compulsion de répétition. Voilà pourquoi sa définition débute avec une série de négations, où Montaigne définit plutôt le manque de l'amitié:

Ny ces quatre espèces anciennes: naturelle, sociale, hospitalière, vénérienne, particulièrement n'y conviennent, ny conjointement. (p. 183)

Et voilà pourquoi les intertextes auxquels Montaigne recourt ne font que du sur-place, ne cessent de répéter l'instant de la division. Il s'agit de la compulsion de répétition: Montaigne n'échappe pas au pouvoir du Réel, et ne cesse de répéter le traumatisme sous forme déguisée. L'identification est répandue dans l'essai, ce que l'on peut constater par la seule présence d'intertextes. Le traumatisme se répète ici dans la mesure où Montaigne reconnaît—sans pour autant en être conscient—le traumatisme (et non pas la plénitude) dont il parle dans d'autres textes: il se reconnaît ailleurs, et nous témoignons de l'établissement d'un contact entre l'essai de Montaigne, qui est l'*Innenwelt*, et l'univers de la littérature, l'*Umwelt*.

La répétition du traumatisme se manifeste même dans la structure des différents récits que Montaigne choisit, car la *Spaltung* est om-

niprésente. Ainsi l'histoire de Blossius supprime la présence de son ami Gracchus (p. 188); celle d'Aretheus contient la mort non seulement d'Eudamidas, mais aussi de Charixenus (p. 189); et l'extrait de Catulle (p. 193) traite de la mort de son frère—pour ne prendre que les exemples les plus frappants.

Nous avons vu comment la division crée le désir, qui à son tour suppose la représentation et la répétition de celui-ci. L'extrême subtilité de Montaigne se laisse entrevoir dans un superbe dédoublement qui relève de ce phénomène du désir et l'illustre à merveille: les intertextes, substitutions eux-mêmes, répètent—grâce à la représentation—l'acte de substituer. Dans l'un des exemples que nous venons de citer, après la mort d'Eudamidas, ses deux amis suppléent à son absence, et la substitution sera double:

Je lègue à Aretheus de nourrir ma mère et l'entretenir en sa vieillesse; à Charixenus, de marier ma fille et luy donner le douaire le plus grand qu'il pourra; et, au cas que l'un d'eux vienne à défaillir, je substitue en sa part celui qui survivra... (p. 189)

Et effectivement, le cas se réalise: «Et l'un d'eux, Charixenus, étant trespasé cinq jours après, la substitution étant ouverte en faveur d'Aretheus, il nourrit curieusement cette mère... » et maria la fille. Pareillement, le passage de Catulle plaint la perte d'un frère, mais la suite du poème—que Montaigne n'a pas fournie—fait l'éloge d'une amante, donc d'un amour qui remplace celui qui est perdu. Deux autres citations se rapportent à la pièce de Terence, *Héautontimoroumenos*, dont le titre signifie «bourreau de soi-même», et nous ramène une fois de plus à la mort. Dans cette pièce il est encore question d'une division entre deux amis, dont l'un est mort. Le survivant supplée à son absence en se plongeant dans le travail, la «besogne», si l'on veut, ou le *besoin*, ce qui rappelle le fort désir qu'éprouve Montaigne, et auquel répondra dans une certaine mesure le langage.

Nous voilà, donc, en pleine mise en abyme; l'intérieur du texte de Montaigne dédouble à plusieurs fois son extérieur. Bourré de représentations, ces représentations deviennent redondantes, car le texte semble tourner en rond. La représentation ne sert qu'à définir au sens stricte du terme, c'est-à-dire à mettre une fin. Le texte, axé sur la mort de son ami, ne recrée aucunement la personne; il recrée la mort. Ainsi le texte n'achemine pas vers «La Boétie» mais vers la boîte, vers la crypte qui est le «crotisque» qui est, par la suite, l'essai-

même. Voilà que la pulsion de répéter/représenter se lie à la pulsion de mort, car en tentant de remplir la béance et taire le désir, il s'approche du centre du livre, où repose non les sonnets de La Boétie, mais une absence de ce corpus linguistique, un linceul vide.

Et dans une certaine mesure Montaigne ne représente, en fin de compte, que lui-même, ce qui fait partie du côté narcissique de l'oeuvre. Il se fait des éloges, quoique de façon indirecte, en louant la personne avec qui il s'identifie. Mais pourquoi pas, après tout, puisque son désir de « faire un » avec l'auteur du *Contr'un*—un tract, ne l'oublions pas, qui réagit contre l'effacement de la faille entre les individus—s'est peut-être déjà réalisé, certains croyant que c'est Montaigne lui-même qui l'a écrit.⁹

*Department of French
University of Wisconsin, Madison*

Notes

1. Michel de Montaigne, « De l'amitié, » dans *Essais*, Livre I (Paris: Pléiade, 1962), p. 186. Toute référence suivante provient de cette édition sauf indication contraire.

2. *La Servitude volontaire* était un tract contre la tyrannie et contre l'indifférence avec laquelle le peuple se soumettait au joug des tyrans. Les protestants l'ont publié sous le nom du *Contre Un*, ou du *Contr'un*. Voyez la note 9.

3. Jean-Joseph Goux, « Numismatiques (I), » *Tel Quel* 35, 1968, pp. 64-89.

4. Insolite puisqu'il n'est même pas la tendance de Montaigne: le titre de l'essai suivant l'épelle « Boétie ».

5. L'importance du « cryptique » est discutée dans une préface écrite par Jacques Derrida et traduite dans *The Georgia Review* (Spring 1977). Je lui dois également mes remarques sur l'importance de la fente de la crypte.

6. Jacques Lacan, *Écrits I* (Paris: Seuil, 1966), p. 90.

7. Jacques Lacan, *Écrits II* (Paris: Seuil, 1971), p. 110.

8. Lacan, *Écrits I*, p. 249.

9. Pour une étude sur l'authenticité de *La Servitude volontaire*, voyez André Toulmon, *Etienne de la Boétie* (Paris: Librairies Techniques, 1980).

REVIEWS

Hierarchy and Manipulation, Faculty Critical Theory Group Colloquium in honor of A.-J. Greimas, UCLA, April 24-26, 1986.

The recent UCLA Faculty Critical Theory Group conference on Semiotics, entitled *Hierarchy and Manipulation*, opened with a keynote address by A.-J. Greimas, the leading figure in Structural Semantics. In that address, "On Meaning," Greimas characterized his own work as an attempt to posit as the object of critical investigation not words as signs but rather discourse. The way in which texts produce meaning, he suggested, is by semantic components. Such an investigation requires a well-constructed meta-language in order to talk about those components, and Greimas' own *Attempt at a Method* is therefore an attempt at a "simple descriptive language." The fact that many of the auditors of the conference (judging from an informal survey on my part) found the language of the presentations neither simple nor descriptive testifies to the formidable nature of the jargon used but does not alter the validity of the attempt, which is to perfect an analytic tool.

As Greimas reminds us, Hjelmslev had earlier noted that "hierarchy" is a central concept in the definition of language itself. Greimas' method posits a hierarchy in which the semantic level (accessible to "actantial analysis") is a "deep structure," more fundamental than the linguistic level, also known as the level of manifestation; hence an analysis of discourse at the level of the syntagm is hierarchically more fundamental than an analysis of semiosis at the level of manifestation.

Greimas' own discourse invokes the notion of hierarchy as the linguists have developed it and applies it to discourse rather than to

words (adapting a Bakhtinian strategy) in order to claim that structural analysis (itself developed from earlier Formalist models such as that of Propp) penetrates more "deeply" and is thus a more parsimonious model than linguistic models. In this way Greimas' structural analysis "subsumes" the study of semiosis at the level of manifestation under the study of semantics at the structural level.

The theme of "hierarchy and manipulation" as a critical *modus operandi* was also brought out in those individual sessions which I attended. Among these was Alain Cohen's presentation, "Semiotics and Psychoanalysis," which concerned among other issues the extent to which narrations produced in psychoanalytic sessions could be analyzed using semiotic theory; that is to say, analyzed *as* narratives (or *as* conversation or *as* discourse; this is itself an issue). Paolo Fabri (a panel discussant along with Hermann Parret) noted the methodological problem posed by a semiotic analysis, which unlike a psychoanalytic study, makes no distinction, much less a hierarchical one, between subconscious and conscious. This and other questions of hierarchical order often resemble the formula for a joke to which we don't yet have the punchline: for example, what is the difference between a semiotic analysis of psychoanalytic theory and a psychoanalytic analysis of semiotic theory?

The dispute about hierarchy (ontological, logical, phenomenological) is fundamental to the activity of critical theory. It is a serious intellectual endeavor (essential, as Greimas noted, to the notion of science itself) to distinguish between the accidental and the essential characteristics of the object in question, and to argue whether and to what extent we "distinguish" or "invent" such distinctions. It is also a sophisticated rhetorical tactic to claim, not that other theories are wrong, but that their results, whatever they may be, are subsumed and thus either co-opted or rendered trivial by one's own more fundamental analysis.

The moral of the story is: Hierarchy is Manipulation.

Amy S. Morris
Program in Comparative Literature, UCLA

1. A.-J. Greimas, *Sémantique structurale: recherche de méthode* (Paris: Librairie Larousse, 1966). English translation published as *Structural Semantics: An Attempt at a Method*, trans. Daniel McDowell, Ronald Schleifer and Alan Velie (Lincoln: UP of Nebraska, 1983).

La Détresse et l'enchantement by Gabrielle Roy. Montréal: Boréal Express, 1984, 505 pp.

Gabrielle Roy (1909–1983) is one of the most widely read French-Canadian novelists of this century. She was a three-time winner of the Governor General's Award in Canada, and her most acclaimed novel, *Bonheur d'occasion*, won France's Prix Fémina in 1947. Roy's final work was the autobiographical *La Détresse et l'enchantement*. The book was uncompleted at the time of the author's death and covers only the first thirty or so years of her life, from her youth in Manitoba to her early years as a writer in Montréal.

Using a language rich in sentiment, Roy recounts her childhood in a small French-speaking settlement where the lack of material wealth was offset both by a strong sense of pride and defiance toward poverty and a strong-willed resistance to assimilation into the English-speaking world surrounding her. Her mother, the guiding force of the family, is largely responsible for providing courage and humour in the face of misfortune, and she somewhat overshadows Roy's father, whose death nevertheless represents the first tragedy of the author's life.

Roy's frail health steers her toward sedentary pursuits. She excels in school and chooses a career in education, while at the same time joining a small travelling theatre company and dabbling in her favorite pastime, writing. After eight years of teaching, she departs for Europe, first to Paris in search of cultural identity, and then by chance to London where she studies drama. In London she discovers love with a young Ukrainian militant and makes lifelong friendships until the imminent threat of war calls her back to Canada.

It is in the chapters devoted to her European experience that one sees Roy's sense of identity begin to emerge and solidify as she is tested in new situations, bringing a new consciousness of purpose. In Paris, Roy learns that sharing the same language does not mean sharing the same culture; twice removed geographically from her French ancestors (Québec being her closest motherland), she experiences an intense feeling of *dépaysement*. In her attempt to adapt to Parisian life, she is able to ascertain her cultural difference and the manner in which it enriches and forms her own particular vision of life. The process of self-discovery continues in London as she comes to terms with her "self" and simultaneously confronts her vocation as a writer. Upon her return to Canada, she settles in Montréal to begin her new career.

In much of the work Roy analyzes her life with traditionally feminine psychological descriptions, focusing on her relationships with family and people she encounters. Her keen perception and adventuresome spirit create the "enchantment" which time and again relieves her of the anguish arising from the difficulties of her life. In the following passage, describing the outset of a walking tour of southern France just before she returns to Canada, Roy records a privileged moment in her development:

Tôt le lendemain nous sommes allées nous équiper à bon compte au marché de la vieille ville... Nous avons acheté de solides souliers de marche et à chacune, pour faire plus vite, une jupe pareille et des blousons identiques en plus d'un havresac à porter sur le dos à l'aide de bretelles passées autour des épaules... Nous sommes parties... enchantées de tout ce que nous voyions, sans doute parce que nous allions au pas et avions le coeur à tout embrasser...

Je ne le savais pas encore, mais ce matin-là commençait ma vraie jeunesse que je n'avais pas encore eue aussi totale, trop accaparée avant par tous les soucis et l'inquiétude, et que je n'aurais plus jamais aussi grisante. Pour la première fois de ma vie, j'étais loin de tout le mal qui m'avait atteinte ou atteignait les autres. Si j'ai tellement aimé ce cher pays de Provence, c'est peut-être avant tout parce que là seulement j'ai vraiment été libérée d'angoisse, libérée d'ambition et peut-être même de souvenirs—l'être bienheureux qui vit au jour le jour.

Readers and students of Gabrielle Roy may find in this self-portrait valuable insights into her fiction and her development as a writer. *La Détresse et l'enchantement* should also have a particular appeal for those interested in Canadian studies since it concerns the problems of bilingual and bicultural experience as seen from a personal perspective.

Maryse C. Tardif
Department of French, UCLA

UCLA FRENCH DEPARTMENT PUBLICATIONS AND DISSERTATIONS

Eric Gans, *The End of Culture* (Berkeley: University of California Press, 1985)

This book is the second in a series of publications in "generative anthropology" begun with *The Origin of Language*, which was published by University of California Press in 1981. The title uses the word "end" to mean "purpose"; a projected third volume on the modern era will attempt to show in what sense we can speak today about "culture" in its specific Western form as coming to an end.

My main task in this book has been to present as rigorously as possible the foundations of generative anthropology, which can be defined as the study of man based on an *originary hypothesis*. Instead of viewing the emergence of man as an essentially evolutionary process, this theory attempts to reconstruct an *originary scene* in which man discovered/invented language, and from which all the significant cultural categories (religion, ethics, the esthetic, the economic, etc.) can be derived. This volume makes some modifications in the hypothesis as developed in the preceding work. It presents an outline of Western cultural development through the examination of the twin sources of our heritage: the Hebrews and the Greeks. After discussing a number of anthropological issues related to the formation of "high culture," the book offers analyses of several fundamen-

tal texts, including biblical passages and major texts of Greek literature, notably Homer.

Jean-Claude Carron, *Discours de l'errance amoureuse: Une lecture du canzoniere de Pontus de Tyard* (Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1986, 189 pp.)

Ce travail tente de déterminer les conditions de la manifestation poétique d'une pensée amoureuse dans le contexte historique, social, culturel, intellectuel et littéraire de l'époque. Il s'agit d'une analyse à la fois textuelle et intertextuelle mettant en évidence les conditions et les limites de la cohérence interne d'un ensemble signifiant singulier.

Je lis les *Erreurs amoureuses* comme une tentative «unique» de produire un discours poétique amoureux capable d'assumer l'héritage médiéval et pétrarquais ainsi que le néo-platonisme contemporain. Dans un premier moment, je mets en évidence la conception «positive» de ces erreurs et leur poétique.

Je montre ensuite comment la «cohérence» philosophique du texte est soumise aux exigences rhétoriques d'une parole de désir adressée par celui qui dit JE à un TU absent. Manifestations d'une multiple errance amoureuse, l'âme, l'esprit, le coeur, le corps, la voix et le poème lui-même «se meuvent» dans l'espace de désir ménagé et entretenu par cette absence. Je consacre la seconde partie de mon étude à ces «mouvements», appuyant mon analyse sur l'épistémologie et la physiologie traditionnelles, autant que sur leur fonction littéraire.

Les notions de discours et d'errance renvoient, thématiquement et formellement, à une coïncidence entre la quête amoureuse et l'entreprise poétique. Composé de trois livres publiés entre 1549 et 1555, le *canzoniere* de Tyard est enfin interprété comme le «discours errant» d'un amour qui se veut droit et sans faute.

Sara E. Melzer, *Discourses of the Fall: A Study of Pascal's Pensées*, (Berkeley: University of California Press, 1986)

'Pascal's blood flows in my veins,' wrote Nietzsche. Indeed, Pascal's blood flows in the veins of contemporary culture. In *Discourses of the Fall*, I argue that the *Pensées* of seventeenth-century

philosopher and scientist Blaise Pascal present one of the major dilemmas that structure contemporary thought. This dilemma centers on the relationship between the notion of an absolute origin—God or transcendent truth—and human discourse, which undermines the very possibility of knowing or representing an origin.

Both Pascal and Nietzsche, like many modern thinkers, believe that humans are trapped in language, cut off from knowledge of an origin or truth. My study focuses on the historical Fall, which Pascal views as the root cause of our imprisonment in language. I argue that for Pascal the historical Fall away from God brought about an epistemological fall—a fall from truth into language. This fall, however, has paradoxically placed us in a position where we are incapable of saying whether a fall, in fact, ever took place. A fall implies an origin away from which we have fallen. But, if we are fallen and trapped in language, how can we gain knowledge of an absolute origin, God or truth, which by definition lies outside language?

The *Pensées* weave together two incompatible logics of language's relation to an origin. On the one hand, they adopt a perspective of certainty based on the traditional notion that we can transcend language to know God or truth. But on the other hand, they present an opposing perspective of uncertainty which questions whether we are not trapped within human representations of God or truth. For Pascal, neither logic is more rationally defensible than the other. Both are rendered equally uncertain owing to the inescapably rhetorical nature of language in a fallen world.

Figures condemn language to say something other than it appears to be saying. Since figures always state something other than what they directly mean, they cannot point with certainty to a prefallen state or God. This inadequacy of language, however, may be the very sign of our fallen nature, which would refer indirectly to God. The figural nature of language thus puts humans in a state where all discourses on the fall are caught between contradictory logics.

The *Pensées* throw the reader back and forth between certainty and uncertainty about what Pascal is saying and, in this way, force one to realize that only a wager, not discursive logic, can bring certainty. Reading the *Pensées* dramatizes the vanity of our quest for rational truth and the need to escape into a nontextual realm of the heart.

By showing that the *Pensées* can be best understood in terms of an aporetic, fallen discourse, this study integrates the contradictory

currents that, for centuries, have divided the readings of this seminal text.

Ruth Anne Gooley, *"Basia" and "Baisers:" Metaphor in French Renaissance Poetry* (Ph.D. Dissertation: Marc Bensimon, Chair, UCLA, 1986)

The kiss poems created by the Dutch poet Johannes Secundus became important in sixteenth century French love poetry, the field of meaning of these kiss texts ranging from a simple fascination with erotica to a more comprehensive exploration of a cosmic world view. Like any image in French Renaissance poetry, which most often assigned meaning through a metaphorical process of analogy, the kiss has implications that, although linked to its primary function as an erotic stimulus, take on a larger meaning in the context of Renaissance thought. This system that ordered its chaos through a complex relationship between Amor and the world he created from the originary egg misunderstood the Platonic search for knowledge whose ultimate state of amorous furor resulted in an ideal vision of the beautiful and the good. As a result, French Renaissance poets tended to confuse amorous madness with that attributed to poetic production.

This notion of poetry is explored through close textual analyses of poems whose central image is the stereotype of the kiss, ranging from texts of the neo-Latin poet Johannes Secundus through Ronsard and other Pléiade poets, as well as individuals such as Scève, Labé and D'Aubigné. Interested in the kiss as a means of exploring the bases of poetic thought, the dissertation links the kiss to a more general theory of poetics, wherein love becomes a symbol of poetic production. If the kiss thus becomes a metaphor for the creative act, this is due to poetry's essentially self-reflexive nature; interested in its own ambiguity, poetry draws from images such as the stereotype of the kiss in order to explore its own essence.

Carol Anne Hofmann, *Forgetting in Film and Fiction by Marguerite Duras* (Ph.D. Dissertation: James Reid, Chair, UCLA, 1986)

"Forgetting" is a thematic constant in Marguerite Duras' work. It also describes the relationship of the reader to her often ambiguous and elusive texts.

In this dissertation I attempt to define a "forgetting" which is uniquely Durasian. To do so, I propose models of two distinct kinds of forgetting: "forgetting-as-repression" and "forgetting-through-remembering." In my first chapter I explore "forgetting-as-repression" in *Le Ravissement de Lol V. Stein* and *Agatha*, setting it up as a counterpoint to "forgetting-through-remembering." The latter is examined in chapters II and III using *Le Vice-Consul*, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *L'Après-midi de M. Andesmas*, *Hiroshima mon amour*, *L'Amour* and *India Song*.

"Forgetting-as-repression" is in many ways analogous to a classical notion of mimetic language where the sign is seen as referential (representing/replicating in a perfectly stable, self-identical manner that which it "signifies"), for a repressed memory is at least theoretically a stable phenomenon with no room for change. Durasian "forgetting," however, has no such possibility of timeless integrity. For Duras, memory is an endless and fleeting repetition/variation of itself. Like the language she uses, memory in a Durasian world puts into question its own referentiality.

I bring this Durasian "forgetting-through-remembering" into focus through comparison with models of "forgetting-through-remembering" taken from Sigmund Freud (repetition-compulsion/mastery) and Melanie Klein (mourning). Although Durasian "forgetting" has much in common with these models, hers is essentially a "refus" of the kind of integrity and closure Freud and Klein seek. There is no hope of "mastery," no hope of resolution of mourning in Duras' world. Instead Durasian "forgetting" is an endless state of mourning, a ceaseless process of remembering and repetition. It is a repetition-compulsion of desire and ever-elusive "memory," in the end an acquiescence to this repetition and to a hopeless yearning for the "impossible."

Karen Ann Harrington, *Women in Les Fleurs du Mal: Imagery and Imagination* (Ph.D. Dissertation: Hassan el Nouty, Chair, UCLA, 1986)

The diverse role of women in *Les Fleurs du Mal* is a paradigm of Baudelaire's imaginative process. They attest to the underlying notion of contradictions as a principal element through which Baudelaire posits the conflict of the self in the world. Often viewed as an extension of the poetic self, women provide a comforting reassurance. As "other," they are paradoxically perceived as an obstacle to be subdued or overcome. Considered an intermediary between the poetic self and its surroundings, women are never fully appreciated for themselves but rather as an adjunct to Baudelaire's poetic vision.

Our study examines the relation between the treatment of women and Baudelaire's imaginative faculties, revealing how his poetry is motivated by its inherent ambivalence. We shall focus on a comparative perspective, differentiating the role of women according to their absence and presence. These criteria establish a frame of reference which illustrates the dynamics of Baudelaire's imagination. Through contrasting views, the function of women's absence and presence can be construed as a metaphor for the poetic act, conveying the poet's vacillating attitudes.

PAROLES GELEES

UCLA French Studies

Published annually by the French Graduate Students' Association, *Paroles Gelées* is a journal of French studies dedicated to the promotion of graduate student scholarship. *Paroles Gelées* seeks to publish essays not only on French literature, language and culture as such, but also welcomes studies exploring these in conjunction with other disciplines.

Papers submitted for consideration should be limited to approximately twenty (20) typewritten pages and may be written in either French or English. Authors should follow the *MLA Handbook* style in preparing their articles and should provide two (2) copies of their work.

Manuscripts are accepted on a year-round basis; however, papers received by January 31 will normally be considered for the current year's volume.

Please address contributions and inquiries to:

Editor, *Paroles Gelées*
Department of French
University of California, Los Angeles
Los Angeles, CA 90024

